Con Fernando Solanas en La Habana

No bajar la guardia

En esta página de BRECHA se han vuelto a reunir Fernando Solanas y Octavio Getino, los coautores de* La hora de los hornos*, instancia capital del cine de esta parte del mundo. Ambos coincidieron por unos días en La Habana, en el curso del Séptimo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Solanas nos otorgó una larga entrevista, extendida, interrumpida, recomenzada varias veces, a lo largo de dos días. Getino escribió a nuestro pedido una página, que aquí ofrecemos. Solanas prosigue su relevante contribución a la creación. Getino, por su parte, desarrolla una intensa labor teórica, de la que son ejemplo varios libros que trataremos de comentar, a la brevedad. En uno u otro extremo, siguen siendo dos aportes imprescindibles, para el cine latinoamericano y para la cultura toda del continente.

BRECHA: **—Creo posible discernir una especie de hilo conductor entre** La hora de los hornos, Los hijos de Fierro y **tu última película,** Tangos. El exilio de Gardel. **Creo que la expatriación latinoamericana (menos argentina aquí y más latinoamericana) constituye una sustancia común que alimenta las tres películas.**

SOLANAS: —En cierta medida, puede ser, tratándose, como se trata, de películas muy diversas entre sí. De todas ellas, ésta es la que está más cerca de mi experiencia personal. Nació de mis diez años de exilio. Incorpora muchas cosas que yo vi, que yo viví. Es la historia de este decenio penoso, de duelo, frustración y pérdida que a los exiliados del sur del continente nos han infligido los golpes militares. Historia penosa, pero que he podido contar con ternura y con cierto distanciamiento, porque la realización de esta película es simultáneamente mi acto de desexilio.

—La idea de esa travesía a la que son irresistiblemente arrojados tus personajes, tanto del documental como de la ficción, esa especie de éxodo de América Latina, sigue siendo una constante que subyace también en esta obra.

—El exilio es una cuestión central en la historia de nuestro continente. Los pueblos latinoamericanos hemos vividos exiliados dentro y fuera de nuestra tierra a lo largo de la historia toda. Los más graves, todavía, han sido los exilios interiores que hemos padecido. Exilio interior, en tanto nuestros pueblos rara vez pudieron realizar el proyecto que anhelaban. Hemos vivido ocupados por proyectos neocoloniales, impuestos por la violencia. Su versión extrema se condensó en los planes económicos decididos en los centros de poder del Norte, implantados gracias a las dictaduras genocidas que se asentaron en nuestros países. Pero si bien en este capítulo se llegó al extremo, el fenómeno del exilio interior, del exilio cultural, es una experiencia ya antigua en el continente. Nuestra cultura nacional y popular fue generalmente borrada, negada, silenciada o perseguida por la cultura oficial.

—Tu irrupción en el cine, en la década del 60, correspondió al género documental. Tu obra siguiente pertenece al de ficción. En La mirada de los otros, **volviste al primero, ¿cómo se clasifica la presente?**

—**El exilio de Gardel** es una tentativa de salir de esa prisión, de esa jaula perfecta que son los modelos cinematográficos, del Norte. He empezado por tratar de salir de lo que es cine, o de lo que por tal se entiende. Traté de acercarme a la poesía. Y "¿cómo hacés?", me decía el otro día un joven autor, "¿cómo hacés si te escapás del cine?". Empecemos por demistificar el cine contemporáneo. Fuera de algunos trabajos que nuevos o viejos autores, pero muy pocos, presentan cada año, el cine, día a día, es cada vez más pobre. Siempre tienes la sensación de estar viendo la misma película que ya viste. ¿Cuántas películas por año te permiten decir: "Esto me agregó algo nuevo a lo que ya conozco"? Con esas escasas excepciones, todo el cine de hoy acata obedientemente el mismo modelo universalizado, gracias a la fuerza propulsora de la televisión. Es el modelo de cine hollywoodense, una estructura cerrada, un cine presuntamente realista pero que de real no tiene nada. No conoce nada, deja conocer nada del hombre o de la vida. Su vehículo es la peripecia, la intriga, el suspenso. Es como entrar a un túnel a gran velocidad, donde no se puede ver nada de lo que pasa a tu costado, y lo que pasa al costado es la vida.

—¿Cuál es tu propuesta, a cambio?

—El desafío del autor latinoamericano pasa por lo que en la propia película está explicitado en la poética del riesgo, en la cultura del riesgo, o de los riesgos. No hay creatividad sin riesgos, no habrá liberación sin riesgos. No podremos ir perfilando con obra nuestra propia identidad cultural, nuestro lenguaje, si no corremos riesgos. Mi película ha sido una operación riesgosa, que me ha llevado cinco años de vida. De ellos sale este producto donde reivindico lo imperfecto, lo inacabado, en fin, la ruptura. Un cine que quiero libre, capaz de proponerle al espectador distintas formas de ver el cine y hasta de comunicarse.

—Si el modelo del que tu cine reniega corresponde a una estructura cerrada, como la calificaste, ¿cómo es a la vez la estructura que la sustituye?

—Desde **Los hijos de Fierro**, me he sumado a quienes intentan abolir el monopolio del género. El género es la prisión perfecta de que hablamos. He sustituido el término género por el término estructura. Y he concebido esta película como la estructura de la libertad. En la libertad de esa estructura, incluyo todos los géneros posibles. Secuencias de cine psicológico, de comedia, de cine de espectáculo musical. Todo eso en esto nuevo, que llamo tanguedia. No una comedia musical, sino tanguedia. Un juego de palabras, suma de tango, comedia y tragedia. Ya tengo cincuenta años y he hecho muchas cosas en la vida. Es hora de que le ponga nombre a las cosas que yo mismo hago.

La película se va armando poco a poco, como un puzzle cubista, muy cerca de cierta narrativa latinoamericana, la de Cortázar en particular. En suma, una serie de cuentos de exilio, con forma de suite de tangos. Le he puesto nombre a cada tango, y con ellos subdividí el relato. Me han dicho: "Su película es muy brechtiana", porque aparece un coro de jóvenes que cuenta la película y se dirige a la cámara. Pero ese recurso viene de los griegos, o de antes. En muchos teatros primitivos, el corifeo cumple esa función. En realidad, me inspiré en nuestro teatro popular, en los sainetes, donde cuando había que cambiarse de trajes, bajaba el telón, aparecía alguien y cantaba un tanguito. He buscado en esas fuentes de cultura popular, expresiones que fueron surgiendo espontáneamente, como el tango y la poesía de tango. Para mí, un Homero Manzi o un Cátulo Castillo son los Salvatore Quasimodo rioplatenses. Claro: no están en Italia. Entonces, no son premios Nobel.

—En esa división de cultura oficial y cultura popular a que aludías, ¿el tango te parece una respuesta válida a las demandas que un movimiento de liberación plantearía?

—Absolutamente válida, en sus orígenes y más allá. Efectivamente, a partir de los años 50, el bombardeo intensivo de todos los medios de comunicación, la radio y la televisión, todos volcados a difundir música electrónica, la música del Norte, hizo retroceder al tango. Eso, sumado a la burocratización de los autores, fueron separándolo de más en más de las nuevas generaciones.

—No había tango en tus películas anteriores. Recuerdo el fondo musical de una escena de La hora de los hornos, **en un bar, un disco de Troilo y Rivero que se oía veladamente.**

—En **Los hijos de Fierro** sin embargo hay tango todo el tiempo. Tango y candombe. Toda la música de **Los hijos de Fierro** se hizo con bandoneón, guitarra y percusión. La canciones son candombes grabados por Zitarrosa. Digo tango por decir música rioplatense. La milonga no es tango, el candombe ni una cosa ni la otra. Pero el leit motiv de la película son unos tanguitos barriales, en solo de bandonéon. En **El exilio de Gardel** acudí al tango porque es la música nacida en situaciones de desarraigo y de encuentro. Tiene un componente nostálgico y melancólico muy importante. Cuando me fui al exilio, como nunca lo sentí en mi boca, o en el corazón, o en el bolsillo. La música me acompañaba. La película me iba naciendo sola. Sentí la necesidad irresistible de contar estas historias de exilio, pero con tangos. El tango calza en esas historias, interactúa con ellas, se integra. Integrarse es la palabra.

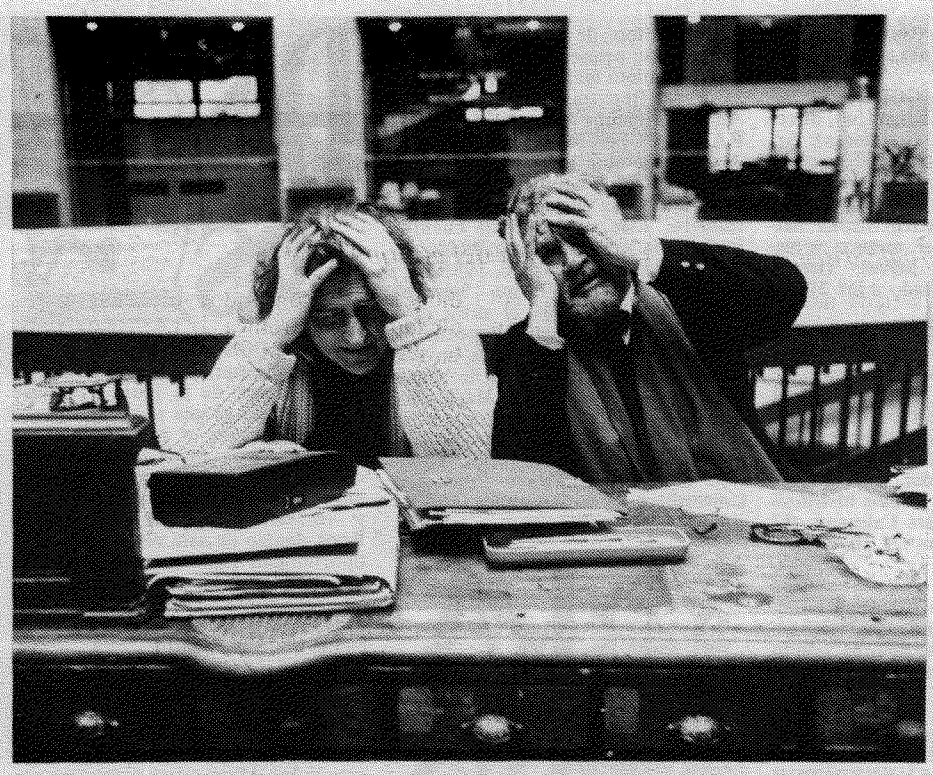
—Esa actitud de ruptura no te facilita las cosas. Este es tu tercer largometraje, el segundo en diez años, apenas. ¿Apenas?

—He terminado tres películas. Cuatro, si contamos **La mirada de los otros**, hecha por encargo. Pero he debido renunciar a nueve películas, prontas para empezar. Un autor de cine es las películas que hizo pero también las que no pudo hacer. Para mí, una película es ante todo una operación de andar por los límites. Esta empieza con una secuencia de tango estilizado y coreográfico, filmado sobre los puentes del Sena. Era un riesgo. Un riesgo espantoso: la filmé sintiendo miedo. Y yo he sentido mucho miedo en mi vida, especialmente haciendo cine. No creo que se pueda vencer el miedo si no se lo siente. Y no se pueden vencer los obstáculos del adversario y del enemigo si no se siente miedo. El miedo es lo que te permite armarte mejor. Si no, el dragón habría aplastado a San Jorge. O Goliath, sin verlo, habría aplastado a David. Una vez, iba en un coche muy chico, un Citroen, detrás del elefante de un circo, por la carretera. En una barrera, nos detuvimos veinte minutos, y seguimos conversando. En determinado momento, sentimos que el coche se levantaba. ¿Qué había pasado? El elefante se había sentado encima del espolón. Sin darse cuenta. No sabía que veníamos detrás. Sin darse cuenta, hay muchas cosas que te pueden cagar la vida. Hay que armarse muy bien para que el elefante no se te siente encima, ni te pise, ni te cague. Hay que valorar los riesgos, y yo los corro, y ando por los límites.

—¿Qué papel le corresponde a la experimentación, en ese contexto?

—Se trata de encontrar simplemente el propio lenguaje. No me interesa la búsqueda como un fin en sí mismo, o romper los géneros. ¿Qué busca el pintor? Su forma, su universo de imágenes. Y el poeta, sus palabras. La búsqueda de un autor de

Entrevista de José Wainer



FOTOGRAFIA DE JUAN ANGEL URRUZOLA

Solanas y Murúa abrumados por la papirofilia

cine es también esencialmente su lenguaje. Y como el cine es imagen, es ante todo una mirada, de qué manera vemos y de qué manera trasmitimos lo visto. Uno se escapa de la prisión, o del reformatorio, en que sus mayores tratan de encerrarlo, y pierde en cierto modo su protección, sale al mundo exterior, lleno de peligros y de amenazas. Pero uno no entra en la nada. Por mi parte, he tratado de acercarme a la poesía del teatro y a la poesía del cine, de utilizar la imagen como figura poética, a veces en sentido metafórico, a veces en sentido elíptico. Y me acerco al teatro. Me han cuestionado: "Hay mucho teatro". Pero todo el cine actual, todo el cine que como tal se aplaude es teatro puro, porque se habla del principio hasta el final. La fórmula actual del cine de acción parece un collar de escenas teatrales, unidas por un hilo que son imágenes más o menos móviles.

Del teatro me interesa la convención dramática, aunque mi estructura no sea teatral, sino de cuento, de poema o de canción. La convención, o sea el acuerdo, el punto en que el espectador y el espectáculo intercambian sus voluntades y se ponen de acuerdo, el lugar en que el público se allana a la voluntad del autor y toma al pie de la letra lo que éste le dice. Cuando el cine incurre en estas convenciones, cuando ingresa en la magia del teatro, los espectadores se desorientan. En el cine estamos acostumbrados a una sola manera de mirar, a leer en una sola dirección, hacia la derecha.

—¿Cuáles son los pocos autores, viejos o jóvenes, que permiten tu reconciliación con el cine, cada tanto?

—Lo que me interesa es liberar el cine de esa burocratización creativa en la cual ha caído. Este año he visto en Biarritz **Frida**, de Paul Leduc. Este es otro pupilo que se ha evadido del internado. Se escapó y está haciendo picardías. Es un peligro. **Frida** no está en ningún esquema.

Cuando aplicamos a tu obra la analogía con el éxodo, deberíamos fijar, aún, cuál es el desierto que tu pueblo recorre. El desierto de Tangos **debería ser París.**

—Para los inmigrantes, París es un desierto. Gran ciudad cosmopolita, dura para quien viene de afuera. También tiene sus partes generosas, que las recuperamos en la película. Pero la vida cotidiana es dura. No consigues trabajo. El parisino es distante, hostil. París siempre había ejercido una fascinación especial sobre nuestro universo cultural.

—Pero no sólo en la órbita de la que llamábamos cultura oficial. También la cultura popular, si por ella tomamos la letra del tango, le reserva una atención relevante. Gardel habla en sus canciones de París con tanta frecuencia como del arrabal, o de la calle Corrientes.

—Así es. De todas maneras, este París es una ciudad muy cruel, que sólo reconocerá al extranjero, en tanto hable el idioma que de él se espera que hable. El revolucionario francés sólo admitirá tu revolución si tu revolución se desarrolla por los caminos que él ha previsto para tí. Es una ciudad tan llena de grandezas como de miserias. Y al mismo tiempo de posibilidades, como lugar de encuentro de culturas. Uno puede amamantarse, como de la loba Roma. Este sería el lobo París.

—Fuera de los festivales, donde ha tenido una incuestionable fortuna, la película, ¿se ha presentado al público?

—Por ahora, se ha exhibido en Francia, con un resultado muy bueno a nivel de película latinoamericana. Poco, en relación con el nivel que suele reservarse al cine francés o norteamericano. En ocho semanas de exhibición, la yugoslava **Papá en viaje de negocios**, palma de oro en Cannes tuvo 150.000 espectadores. Pero Rambo, en una sola semana, en el mismo París, tuvo medio millón. En cuatro semanas, reunimos 50.000. Muy bien para una película latinoamericana. Esperamos alcanzar los 80.000, 100.000, en la capital, y totalizar 200.000 en Francia. Pero para el francés es una película difícil. Muchas cosas no le llegan. Y ciertas observaciones acerca del paternalismo del intelectual parisino no le han caído bien a la crítica.

—¿Es ése el destinatario de tu obra?

—Mi obra se ha dirigido y se dirige expresamente a la gente que tiene veinte años. La única que me interesa. La generación nuestra no me interesa un cuerno. Más de la mitad está requemada, o dará muy poco más todavía. Lo que importa, en todas las épocas, es la generación que viene. Esta historia de la cual yo he sido protagonista está contada por quien representa la generación de nuestros hijos, la generación que nos sigue. Ellos pueden contemplarnos en toda nuestra estupidez, solemnidad e incoherencia. De ellos es el mundo. ●